

AO NOVO CINEMA DE GREENAWAY

Eduardo Portanova Barros *

A passagem do vocabulário cinematográfico tradicional para uma nova linguagem tem sido bastante hesitante por causa da cautela com que a natureza humana encara qualquer tipo de novidade". Assim é que Peter Greenaway, cineasta britânico cultuado no Brasil – e em outras partes do mundo –, nascido em Newport, no País de Gales, em 5 de abril de 1942, observa o cinema contemporâneo. Foram novas tecnologias que o levaram a repensar o cinema e a produzir o que, segundo ele, seria novo e empolgante – como a interatividade e os recursos multimídia –, para tentar sacudir o espectador, além da já conhecida obsessão dele, pelo escatológico e nudismo nas telas. Ele fala de uma reinvenção do cinema. Mas esta arte que, segundo a professora Cristiane Freitas Gutfreind, já teria nascido pós-moderna, não estaria, na verdade, sendo sempre, cotidianamente reinventada? Dois de seus novos projetos são idéias clássicas: um filme pornográfico e uma história de ficção científica. Temas que, vindos de Greenaway, darão tanto o que falar quanto seu último *8 mulheres e meia*, em que pai e filho resolvem transformar um *château* suíço em um bordel para, livres do pecado, satisfazerem fantasias sexuais com diversos tipos de mulheres. Greenaway se interessa pelo corpo porque esse corpo copula e morre – um mistério que, por ser mistério, é incompreensível. Se fosse “só” isso... O problema é que esta materialidade que é o corpo (e que tanto intriga o diretor de *O cozinheiro...*, um clássico do cinema moderno) carrega consigo, ao mesmo tempo, uma subjetividade. Aí reside toda a tragédia humana: como viver ora reprimindo, ora extravasando nossos desejos. Greenaway sabe que, por mais espontâneos que desejemos ser, paira, sempre, a sombra de uma moral judaico-cristã puritana (contra a qual Nietzsche e Maffesoli se rebelam) sobre as nossas cabeças, e é, justamente, contra ela – aproximando-se, neste ponto, ao filósofo alemão e ao sociólogo francês – que Greenaway tenta nos “iluminar” (qualquer referência ao Iluminismo não é mera coincidência)

na entrevista que vem a seguir, resultado de dois encontros. O primeiro, no Salão de Atos da Ufrgs na tarde que antecedeu sua palestra – dia 10 de julho – para o Ciclo Fronteiras do Pensamento (promovido pela Copesul Cultural, com o apoio da PUCRS, da Ufrgs, da Uergs e da Unisinos). O segundo aconteceu um dia depois, na Sala 301 da Famecos, a convite da coordenação do Curso de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS. Ninguém ficou sem resposta, mas a noção de simpatia, em se tratando de Greenaway, que parece ter uma certeza inabalável de tudo, é, sem dúvida (diria ele), relativa.

Embora eu faça questão de defender a tese provocadora de que o cinema está morto, também defendo a idéia de que a cultura da tela não está morta.

SI - O senhor tem dito que o cinema agoniza. Por quê?*

PG - Estou convicto que, por uma série de razões – econômicas, sociais e culturais – o cinema está em uma fase de declínio. Nas décadas de 40 e 50, o cinema era visto como a forma definitiva de entretenimento do proletariado. Esqueçamos o cinema de arte intelectualizado. O cinema que temos hoje em dia nasceu como uma forma de entreter o proletariado. Hollywood sempre trabalhou com base nesse pressuposto, da mesma forma que Bollywood. Agora, no século XXI, há toda uma série de alternativas de entretenimento baratas relacionadas ao cinema. E, muitas delas, podem oferecer mais em termos de empolgação do que o próprio cinema. O ponto alto de frequência ao cinema, segundo Hollywood, foi em

setembro de 1963. Desde então, a audiência vem caindo constantemente. Ainda de acordo estatísticas apresentadas por Hollywood, 70% do público tem assistido aos longas-metragens na televisão. Outros 20% assistem em fitas e, agora, em dvd, e apenas 5% do total compareciam a estes estranhos prédios chamados cinema. Isso não é inventado por algum inimigo do cinema, mas por Hollywood. Com isso, a fenomenologia clássica do cinema está desaparecendo.

Não temos um cinema baseado na imagem, mas em texto, quer você se chame Godard, Spielberg, Almodóvar, Scorsese – é sempre um produto de livraria.

SI – Na condição de cineasta, como fica a questão estética diante desse quadro?

PG – O cinema como um meio de comunicação de idéias foi à falência. O cinema contemporâneo é tedioso e irrelevante. Tudo ficou previsível. Toda vez que se vai ao cinema, basta assistir dez minutos de um filme que se saberá o que acontecerá depois. A mente humana precisa de novidade. Por isso, nós precisamos, desesperadamente, reinventar o cinema. O cinema não pode ser interativo e multimidiático. O ano de 1983 representa a morte do cinema, porque, nesse dia, segundo a historiografia, o controle remoto passou a ser usado na sala de estar das residências. A maior parte da produção cinematográfica está direcionada ao público jovem de 13 aos 30 anos de idade. Esta é a geração *laptop*, familiarizada com a tecnologia digital e a interatividade. Assim, estranha-se o cinema clássico, vendo um filme por duas horas em uma sala escura. Esse mundo acabou. Surpreendo-me que ainda há quem goste de ouvir discos em vinil, com agulha. Agora, a imaginação deve ser potencializada por esses dois fatores que mencionei anteriormente: interatividade e multimídia.

SI – O senhor acredita em vanguarda?

PG – A palavra *avant-garde* era o termo francês para designar m., disse John Lennon. Este conceito

é bastante desprezível, porque se encontra um centímetro à frente da burguesia. De certa forma, a vanguarda tem licença para ter esse papel. Nós não precisamos de vanguarda, mas da radicalidade de um cinema experimental que coloque de lado todas essas noções burguesas antigas.

SI – Qual é o objetivo do diretor neste novo cinema?

PG – Embora eu faça questão de defender a tese provocadora de que o cinema está morto, também defendo a idéia de que a cultura da tela não está morta. Não sei quais são as estatísticas no Brasil, mas, em 1983, a maioria dos domicílios na Europa tinha aparelhos de tevê e sabia, portanto, o que era interatividade através da tela. A tela deve continuar, apesar de parecer estranha aquela multidão sentada em uma sala escura por cerca de duas horas para ver um filme. A tela se mudou para uma série de novos ambientes: shoppings, aviões, *laptops* etc. Tenho certeza que todos têm um celular e um relógio do pulso. Estas são as telas do futuro. Por um lado se perde a dimensão que tínhamos, mas, em compensação, temos a interatividade que os novos tipos de tela proporcionam. Cabe a cada um de nós optar por este ou aquele modelo. São tipos de tela que estão para ficar. Qualquer um que negue isso é comparável a uma avestruz que enfia a cabeça em um buraco. Por trás dessa pergunta está a preocupação sobre o futuro da linguagem cinematográfica clássica. Isso vai continuar, mas mudam os meios tecnológicos disponíveis. Os franceses dizem que não há mais conteúdo, apenas linguagem. A linguagem se tornou o conteúdo. Como lidar com isso? A forma de se comunicar depende de como se recebe a mensagem: “O meio é a mensagem”, disse McLuhan.

SI – Como o cinema deveria ser no futuro?

PG – Na verdade, foram novas tecnologias que levaram a perceber novas possibilidades na velha mídia chamada cinema. Percebo que atingimos um ponto de saturação daquele cinema inventado, conforme dizem, em 1895. O que eu gostaria de ver é um cinema do cinema. Bazin sugeriu, na década de 20, que o cinema seria uma combinação de literatura, teatro e pintura. Eu diria que vemos enorme quantidade de literatura e de teatro no cinema, mas pouca pintura. Podemos dar um desconto aos pensadores da década de 20, quando o cinema ainda buscava seu próprio vocabulário. Hoje, porém, não há um vocabulário autônomo

do cinema. Assim, ele não pode ser considerado um fenômeno à parte daqueles que eu descrevi. Não temos um cinema baseado na imagem, mas em texto, quer você se chame Godard, Spielberg, Almodóvar, Scorsese – é sempre um produto de livraria. Dois exemplos óbvios: *O senhor dos anéis* e *Harry Potter*. Sou pessimista em relação ao cinema da atualidade, mas otimista sobre o que virá depois. Os alemães da década de 70 foram os últimos cineastas que tentaram fazer um cinema radical das imagens, entre eles Fassbinder e o “primeiro” (porque em início de carreira) Wenders. Picasso e Eisenstein foram os dois maiores visualistas do século XX. Picasso disse que não pintava o que via, mas o que pensava. No caso de Eisenstein, talvez o único nome que mereça o título de cineasta, comparável ao gênio de Beethoven, Shakespeare e Goethe, ele fez uma viagem ao México, em certa ocasião, e, visitando Walt Disney na Califórnia, declarou a ele que se tratava do único verdadeiro cineasta. Era exemplar no que fazia, a partir da chamada linha zero. Podemos fazer o mesmo usando as novas tecnologias a nossa disposição. O que tivemos até agora no cinema foi um prólogo: são produções de textos ilustrados. As novas tecnologias podem fazer com que nos apropriemos e nos emancipemos do cinema, livrando-nos da camisa-de-força do modelo tradicional. Apesar da minha provocação, quero um cinema sofisticado e inteligente.

SI – E o tema dos seus filmes a partir deste novo modelo?

PG – Só existem dois temas sobre o qual falamos: sexo e morte. Em qualquer cultura que se viva, estes dois assuntos sempre mexeram com as pessoas. Para colocar um pouco mais de lenha na fogueira, farei no ano que vem, em São Paulo, um filme pornográfico, baseado na obra de um pintor que viveu no final do século XVI e início do século XVII. *Second life*, por exemplo, representa um meio de comunicação que aposta na sensualidade, até na pornografia, para estimular as pessoas que se envolvem com isso. Também tenho o projeto de fazer uma obra de ficção científica em que o ser humano, antes hermafrodita, começa a se tornar arrogante e, por castigo dos deuses, acaba sendo dividido.

SI – Como é a escolha das locações em seus filmes?

PG - Sempre achei excitante filmar em locações que chamo de *real places*. Sou um grande

estudioso de história. Sempre fui fascinado por este assunto. Quando tenho a oportunidade de fazer um filme de ficção procuro concebê-lo dessa forma. Muitos anos atrás, fiz *The belly of an architect* (“A barriga do arquiteto”, 1987), todo filmado em *real places*, mais especificamente em Roma, onde fiz contato com vários arquitetos que permitiram que eu visitasse lugares nos quais as pessoas, normalmente, não são admitidas. Quando eu comecei a fazer cinema, não havia *scripts*. No entanto, a fim de que eu possa ter algum retorno financeiro dos meus filmes, preciso dele, mas não é, necessariamente, o melhor jeito de fazer as coisas. Meu pai e avô eram fazendeiros, por isso me interessei por paisagens que conheço desde que nasci, em Wales (País de Gales).



Fotos: Carlos Gerbase

SI – O senhor já foi comparado ao estilo irreverente de Buñuel e introspectivo de Antonioni? Isso faz algum sentido, na sua opinião?

PG – Eu não quis ser um diretor de cinema e não me vejo como um, agora. Eu comecei como pintor. Eu ainda pinto, mas me permito fazer isso em vários lugares pela manufatura das imagens em associação às idéias. *A barriga do arquiteto* é sobre a responsabilidade de um arquiteto; *Drowning by numbers* (“Afogando em números”, 1988) é sobre a impotência masculina; *Propero’s book* (“A última tempestade”, 1991) é sobre superstição; *The baby of Mâcon* (“O bebê santo de Mâcon”, 1993) é sobre religiosidade. Cada um desses filmes é uma discussão em termos ficcionais de uma idéia.

NOTAS

* Doutorando da PUCRS. Bolsista CNPq- Brasil.

**Entrevista realizada por Eduardo Portanova Barros com a participação de Carlos Gerbase e Helena Stigger